

individuo (144). Pero en el caso de Brasil (y otros países paternalistas de América Latina), significaba una “libertad nada esclarecida” (144) porque le arrebatava a la clase dirigente el sentido de obligación moral hacia los no privilegiados, según su antojo en ese momento. En otras palabras, el concepto de libre albedrío, hijo de la Ilustración occidental y concepto tan estimado en el mundo burgués, no se contextualizaba de la misma manera en Brasil y sólo servía para señalar “las connivencias de los ricos” que buscaban mantener sus privilegios coloniales bajo un disfraz que les hiciera *aparecer* aburguesados o modernos (85).

Una polémica permanente en el campo de estudios machadianos tiene que ver con la recepción de la obra del autor. Muchos críticos han ofrecido su opinión. Pero el argumento para una interpretación materialista que adelanta Schwarz en *Mestre na periferia do capitalismo* es uno de los más poderosos porque relaciona estrechamente el tema principal –el empleo de la volubilidad– al nivel textual, filosófico, y socioeconómico de *Memórias*, lo cual deja al lector convencido de que desenmascarar los antagonismos de clase en la sociedad carioca del siglo XIX era la intención de Machado, y no solamente una interpretación marxista de su obra.

En su estudio inicial, Gledson ofrece este homenaje al libro de Schwarz: “gracias a este libro, ya no es necesario que simplemente afirmemos que *Memórias* es la primera gran novela latinoamericana: podemos comprender por qué, y por qué opiniones sobre el desarrollo de la literatura moderna son incompletas sin ella” (XXXV). Ahora con la traducción del profesor británico, una obra clave para la comprensión del lugar que debe ocupar Machado en la literatura mundial es accesible en inglés.

Kelley Swarthout  
Universidad de Colgate, EE.UU.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002. 408 pp. (ISBN: 84-376-1960-2)

Fernando Rodríguez de la Flor ha armado a lo largo de diversos estudios una visión crítica sobre el Barroco hispano constituida de manera heterogénea pero coherente y de la que, en muchos sentidos, *Barroco* representa su resumen y cénit. Al igual que en *La península metafísica* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1999), en *Teatro de la Memoria* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1997) o en *Biblioclasmo* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1997), en *Barroco* Rodríguez de la Flor hace uso de unas estrategias críticas muy originales que resultan de un acercamiento a la vez sincrónico y diacrónico, historicista y ahistoricista a la cultura del Barroco entendida como un todo. Si por un lado De la Flor no da la espalda a ensayos de hoy en día y en su acercamiento al Barroco conviven Carpentier y Ciorán con Alonso Cano y Baltasar Gracián, Rodríguez de la Flor utiliza también un aparataje de carácter historizante y delimita cronológicamente (de manera un tanto arbitraria) el estudio al espacio que va entre 1580 y 1680. Asimismo, *Barroco* amalgama un complejo nú-

mero de documentos históricos y plásticos de la época borrando la distinción entre documentos artísticos y no-artísticos: acertado criterio, en mi opinión, pues esta división no estaba establecida en la época.

En términos de crítica áurea, quizá lo más fácilmente destacable de *Barroco* es que se ofrece como una superación de *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1975) de José Antonio Maravall, estudio seminal que ha marcado (y marca) la visión sobre el momento. Para Maravall la cultura del Barroco está marcada por una genuflexión constante a la clase nobiliaria y a los círculos del poder que utilizan la producción literaria y artística como proyección de su propia ideología, una especie de aparato ideológico del estado en el sentido althusseriano. No obstante, para De la Flor la *episteme* barroca tiende de manera natural hacia un “genuino nihilismo hispano” (41). Si Maravall utiliza un contexto crítico fundamentado en una lectura heterodoxa del concepto marxista de estructura y súper-estructura, De la Flor parte de una concepción de lo barroco muy distinta pues echa mano de los proyectos de la filosofía postestructuralista y postmoderna en su rama francesa (se menciona a Jacques Derrida o Gilles Deleuze) o hispánica (José Luis Brea, Francisco Jarauta). Igualmente, De la Flor invoca lo neobarroco de Severo Sarduy y reivindica el barroco como concepto estético de Eugenio d’Ors. Es decir, varía muy sensiblemente el canon teórico establecido por Maravall, quien concibió *La cultura del Barroco* como una respuesta al barroco estético de d’Ors. Donde Maravall veía unidad, De la Flor ve fluidez, donde Maravall observa una cultura dirigida, De la Flor la sustenta en una “determinación nihilista” (19), una ideología que lleva en sí misma su deconstrucción. El modelo maravalliano de una cultura dirigida por la clase dominante “en realidad alumbraba una situación ‘ultratética’, donde los efectos y las representaciones quisieran ir más allá de sus fines, enfrentando una escena dominada por el *destrudo*, el impulso de muerte” (36). Para De la Flor, el proyecto epistemológico del Barroco tiene una proclividad al mal, a lo desastrado, a lo perdido.

Rodríguez de la Flor realiza una división capitular por metáforas y, ocasionalmente, por género. En el primer capítulo Rodríguez de la Flor se centra en el rico mundo de los emblemas barrocos. A partir del tema central de la negación existencial del momento, De la Flor analiza el emblema moral de Juan de Borja cuyo lema lee *Hominem te esse cogita* (‘piensa que eres hombre’) con una calavera situada bajo el lema que apunta hacia la levedad de la vida y el paso definitivo al Más Allá. En palabras del autor el lema “deshace la esfera de la entidad humana y la realidad propia del mundo sensible” (50). Es decir, se presenta como una deconstrucción del cartesiano *Cogito, ergo sum* pues afirma una negación ontológica mientras que ni siquiera menciona la afirmación epistemológica cartesiana.

De la Flor hilvana de manera natural el tema anterior con el del segundo capítulo, puesto que pasa a analizar los cuadros metafísicos de la pintura áurea. Para el crítico, los cuadros metafísicos están dispuestos de manera que niegan su propia trascendencia (84). De este modo, el concepto de *vanitas* en los cuadros áureos desequilibra “el sentido de aquello que propone, evocando, en la seguridad aparente de

la representación, la inestabilidad constitutiva de todo lo humano” (88).

En el tercer ensayo, quizá el más original, De la Flor delimita el espacio urbano barroco a partir de planos y representaciones. A este lector le resulta de particular interés el debate establecido sobre el cuadro de El Greco: *Toledo: plano y vista*, cuadro que, para Rodríguez de la Flor, establece un intento de purificación del espacio urbano después de la expulsión de los moriscos. Tanto el trazado urbano del cuadro en la vista como la leyenda del plano favorecen una búsqueda de los signos de resistencia a la fe extraña. De este modo, en la España contrarreformista, el Greco y otros pintores “ayudarán a configurar activamente un nuevo mapa –simbólico– de la geografía española” (125).

El cuarto estudio expande la labor que efectuara el autor en otros artículos y analiza las relaciones de fiestas, lugar ideal para tratar temas de loa y resistencia. Para De la Flor la fiesta forma una especie de acto performativo en el cual los núcleos de poder (el rey en el caso de las *coronationes regum*, por ejemplo) se forma delante del público por medio de un espectáculo del poder.

El quinto capítulo se centra en la metáfora multiforme del castillo del Estado español, fortaleza que se desmorona durante los periodos de Felipe IV y Carlos II: “el prestigio militar desaparece arrastrando por la decadencia de los tonos épicos y las visiones demasiado sublimadas” (195), ante la que España toma una misión de mártir. Citando ejemplos sacados de diversos medios (sobre todo la picaresca) De la Flor analiza una “burla generalizada de los saberes teóricos sobre el espacio militar” (203) y de los diversos intentos de crear baluartes imbatibles como el Bastión de Barbo, una suerte de laberinto que se fundamenta en las reglas del arte y no la práctica guerrera, metáfora perfecta de la decadencia bélica.

El sexto tratado se centra en la escolástica y el ocaso de las lecturas mitopoéticas de la realidad de los neotomistas en favor de una incipiente ilustración. Se centra para ello en las representaciones místicas y esotéricas de la razón cristiana. En el fondo de la cuestión se podría ver el otoño del nominalismo.

El séptimo se centra en uno de los *topoi* más repetidos de la tópica barroca: el ermitaño y sus costumbres: “el alejamiento del comercio con el mundo y el horizonte voluntarista de una pobreza extrema [...]. Las prácticas de rebajamiento y humillación del deseo concluyen en la generación de un punto focal, de un ‘teatro’ de la moral exigente [...] pues se concibe como instrumento de ejemplarización social” (264). A la vez, De la Flor dedica unas páginas a la figura de las “sotaermitaños” que aparece en diversas obras áureas, representaciones en su mayoría de Santa María Egipciaca o Magdalena que contextualiza históricamente a partir de la figura de Catalina de Cardona. No obstante, las prácticas eremíticas de unos y otras serían censuradas y finalmente abolidas a partir de 1595.

El capítulo octavo se dedica a la retórica humanista evangelizadora y el trasfondo histórico de la década de los 1570, momento en que se superan las disputas teológicas lascasianas y se debe presentar un nuevo modelo de conquista y expansión “suavizado” y que permita la conquista ideológica del imaginario americano. Se

centra en la *Rethorica Christiana* de Diego de Valadés. Para De la Flor la retorica valadesiana es “instrumento legitimador, discurso de cobertura que suaviza las condiciones en que se ejerce una nueva dimensión de la preponderancia sobre las naciones depredadas [que además] crea una idea quimérica de reducto propio y singular de acción evangélica [...] independizada de las ‘máquinas’ administrativas y militares” (324). Es decir, las retóricas se presentan como el punto más sofisticado de una maquinaria ideológica de conquista de corte pacifista aunque igualmente colonizador.

El noveno excursus explora el mundo de la yuxtaposición de graffias sobre la cosmovisión barroca. Se puede observar un proceso de “monumentalización” en el que las letras se vuelven no ya legibles sino claramente visibles y que se articula a partir, de nuevo, de una “lógica imperialista” (336). De la Flor relaciona también las graffias con la *devotio moderna* que intenta escapar de las “letras que matan” para poseer el espíritu vivo del hombre aunque finalmente desemboque en un universo excesivamente verbalista y logomáquico. Es decir, de universo legible pasamos a un cosmos interpretativo en el que los procesos de decodificación son infinitos: es el mundo de la poesía que se acerca al hermetismo, a la cábala, a la alquimia verbal, contexto ideal para un Góngora, un Villamediana o un Calderón.

En el décimo y último capítulo De la Flor se acerca al tema del erotismo en el corpus de textos más conscientemente antierótico del barroco: la maquinaria doctrinal e inquisitorial contrarreformista por lo que estudia los mecanismos de represión y la curiosa paradoja que hace que unos autores que declaran no haber experimentado nunca el placer sexual deban legislar los usos y costumbres de la voluptuosidad áurea. La producción del gran arte de la Contrarreforma “al querer reproducir la santidad, reproduce una tensión extática de naturaleza abierta y digamos que dolorosamente sexualizada” en la que el suplicio se conecta a la libido (368) mientras se impone un aparato represor sobre la sexualidad que tiende a la deconstrucción del cuerpo humano: le sirven de ejemplo textos quevedescos en el que el cuerpo femenino se va, detalladamente, analizando y censurando, el acto sexual destruye al actante, se deshace.

Encontramos en el texto escasos argumentos discutibles. En el cuarto capítulo De la Flor mantiene que la corte interviene menos en la producción de fiestas en Madrid a partir de principios del XVII (182) pese a que sí se celebraran múltiples festividades ideadas por la corte: la de 1638 de Cosme Lotti, de 1649 de Juan Alonso Calderón, de 1657 con la representación del *Laurel de Apolo* de Pedro Calderón, de 1689 con la entrada de Ana de Neoburgo, etc., sin contar con las celebraciones del Palacio del Buen Retiro (que era técnicamente un espacio abierto al público madrileño). Otro aspecto quizá discutible es el énfasis en múltiples lugares sobre la epistemología negativa y la idealización del sufrimiento y la muerte del periodo, pues no le permite a De la Flor observar el ansia de eternidad presente en un periodo que crea diversas famas póstumas, exequias poéticas y que cree en la función monumental de la palabra.

En cuanto a la arquitectura del libro, está bien editado y sin erratas aunque echamos en falta una conclusión, bibliografía y algunos índices al final. Estos complementos hubieran beneficiado enormemente el texto pues facilitarían la consulta en una obra que exhibe un conocimiento enciclopédico del momento. Con todo, para este lector las fallas del libro no enturbian el producto final.

*Barroco* es uno de los esfuerzos más notables e impresionantes del último hispanismo en tratar de manera analítica el periodo. De la Flor utiliza un aparato crítico sofisticado y su texto resulta a la vez riguroso, huyendo de los fallos de otros críticos áureos que se aferran con exceso al texto literario de manera que separan la literatura de la cultura del momento, o de otros que buscan *a priori* en el texto una justificación para nociones culturales teóricas con lo que violentan el sentido primario de los documentos culturales. De la Flor ha confeccionado un libro a la vez riguroso y original. Finalmente, cabe decir que *Barroco*, en efecto, va más allá de los planteamientos de Maravall para ofrecer una mirada nueva y tremendamente interesante de la época. En opinión de este lector, resulta lectura indispensable para cualquier estudioso interesado en el periodo barroco.

Julio Vélez-Sainz  
Universidad de Massachusetts, Amherst, EE.UU.